

LA SCÈNE MULTIPLIÉE

ÉCRIVAINS, LITTÉRATURE ET CINÉMA  
EN FRANCE DE 1906 A 1914

PAR

ALAIN CAROU

*diplômé d'études approfondies*

---

INTRODUCTION

L'histoire des vingt premières années du cinéma a longtemps relégué au second plan la question des relations avec les formes culturelles coexistantes. L'étude des rapports entre la production cinématographique et le champ littéraire peut et doit lier l'économie, le droit et les pratiques culturelles. Mais il convient en premier lieu de se déprendre d'une historiographie nourrie de mémoire cinéphilique, qui a adopté un point de vue très condescendant, parce que téléologique, sur le film « littéraire » pendant cette période. Au-delà, se dégagent les axes d'une interrogation plus large : comment la pensée juridique intègre-t-elle le cinéma au système de la propriété littéraire et artistique ? comment se définit le statut de l'écrivain de cinéma, en rapport avec sa position dans le champ littéraire ? comment le film « littéraire » s'intègre-t-il au contexte culturel ?

En 1906, des écrivains se préoccupent pour la première fois de la protection de leurs œuvres à l'égard de la contrefaçon cinématographique. En 1909, la définition des termes juridiques et économiques de la première alliance entre les écrivains et le cinéma est largement ébauchée. Pendant les cinq années qui suivent, jusqu'à la guerre, le film « littéraire » est une formule prospère, mais qui suscite des conflits croissants autour de la répartition de ses bénéfices.

---

SOURCES

L'étude se nourrit en partie des sources traditionnelles de l'histoire du cinéma, comme la presse corporative. C'est une mine de renseignements factuels mais également de publicités, révélatrices de stratégies commerciales, et de discours traduisant la diversité, voire la divergence des opinions à l'intérieur de la profession. Elle laisse aussi de vastes zones d'ombre, que des sources archivistiques et imprimées

méconnues ou ignorées permettent d'éclairer. Les plaidoiries du procès des auteurs contre Pathé en 1908 ont heureusement été reproduites dans *La Revue des grands procès contemporains*. Les archives de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (S.A.C.D.) témoignent du déroulement de nombre de procédures judiciaires, et surtout de la politique menée par la Commission des auteurs vis-à-vis du cinéma, à la fois concurrent et source potentielle de revenus ; cette riche documentation a fait l'objet d'un dépouillement approfondi. Les archives de l'éditeur Calmann-Lévy ont fourni un abondant dossier relatif à la cession du droit d'adaptation cinématographique des œuvres d'Alexandre Dumas. Outre plusieurs contrats inédits, il faut signaler encore les actes de la conférence de Berlin en 1908 (dans *Archives diplomatiques*, t. 116, 1910), plusieurs ouvrages traitant de droit du cinéma, deux registres comptables de la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (Bibliothèque du film, fonds Georges Sadoul, GS A 50) ainsi que les recueils factices d'articles et de programmes de la collection Auguste Rondel (Bibliothèque nationale de France, département des arts du spectacle). Les scénarios et les films eux-mêmes, visionnés dans différents services d'archives en France et à l'étranger, ont été traités au même titre que les sources littéraires et iconographiques.

---

## PREMIÈRE PARTIE

### PROCÈS ET ALLIANCES, 1906-1909

---

## CHAPITRE PREMIER

### L'ORDRE DES SPECTACLES

*Le règne de l'art dramatique.* – Le théâtre est florissant à Paris au début du siècle. Héritier de l'ancienne hiérarchie des genres, pratique culturelle de classe, il innove peu. André Antoine promeut cependant depuis une vingtaine d'années une conception ambitieuse et neuve de la mise en scène comme art visuel. Le prestige attaché au métier d'auteur dramatique cache mal les inégalités et les divisions à l'intérieur de la profession.

*Le théâtre pour tous, une idée neuve.* – La démocratisation du temps libre conduit les élites à se préoccuper des divertissements du peuple. Pour lutter contre l'influence néfaste du café-concert, on tente de définir les conditions de fonctionnement d'un théâtre populaire. La province, relativement démunie, fait bon accueil aux tournées et aux expériences de théâtre en plein air.

*Situation du cinéma.* – Le cinéma change rapidement de statut. Simple attraction jusqu'en 1905, il connaît en 1906-1907 un moment décisif de croissance. Des salles permanentes ouvrent dans les villes, se multiplient jusque sur les boulevards parisiens. Le public cultivé, surtout réceptif aux vues du réel, juge les scènes dramatiques à l'aune de sa culture théâtrale.

## CHAPITRE II

## ACCUSATIONS, HÉSITATIONS : AUX ORIGINES D'UN PROCÈS

*Consécration et failles du droit d'auteur.* – Le combat séculaire pour le respect du droit d'auteur paraît à peu près arrivé à ses fins au début du siècle. Mais la mise au point des procédés d'enregistrement mécanique ouvre un nouveau domaine de revendication. En 1906, la question des phonographes est en voie de règlement, mais rien n'a encore été entrepris contre les emprunts indiscrets des fabricants de films à la littérature dramatique.

*Identifier le coupable.* – Les plaintes déposées en 1906 et 1907 par des auteurs plagiés, membres influents de la Société des auteurs, sont consécutives à l'implantation du cinéma dans le domaine géographique des théâtres. De plainte en plainte, l'accusation se déplace des exploitants vers le fabricant Pathé ; une pratique juridique séparée de celle du théâtre commence à prendre forme.

*Effervescence autour d'une question neuve.* – Le procès des auteurs suscite un intérêt, au-delà même des cercles strictement juridiques. Dans un texte pionnier, le juriconsulte Fernand Izouard fournit la première justification théorique de l'application des lois existantes au fabricant de films contrefacteur.

## CHAPITRE III

## LE CINÉMATOGRAPHE DANS LE PRÉTOIRE

*La question de principe.* – Le procès des auteurs est plaidé en mai 1908. Les avocats des plaignants demandent avec succès l'extension des lois existantes au cinéma, mais Alexandre Millerand, défenseur de Pathé, entreprend de vider ce principe de sa substance en montrant que le cinéma est incapable de reproduire ce qui, dans une œuvre littéraire, fait l'objet d'un droit privatif.

*Les questions d'espèce.* – *Faust*, d'après Gounod (probablement un film réalisé par Méliès en 1904), est une contrefaçon non dissimulée. Ce n'est pas le cas des autres films, qui doivent être comparés de manière détaillée à l'œuvre originale présumée. Le problème de la lecture du récit cinématographique se pose ainsi pour la première fois.

*La fin du procès.* – Les juges donnent gain de cause à tous les auteurs. Pathé semble accepter la décision de principe, puisqu'il ne fait appel que de l'un des trois jugements qui le concernent, rendu au bénéfice de Courteline contre l'avis du ministère public.

## CHAPITRE IV

## DES PLUMES POUR L'ÉCRAN

*Des initiatives plus ou moins indépendantes.* – En 1907, Edmond Benoît-Lévy est le premier à proposer aux auteurs de la S.A.C.D. de participer au bénéfice des adaptations de leurs œuvres, mais sans recevoir de réponse chez les éditeurs. Au printemps 1908, Paul Laffitte fonde Le Film d'art et trouve aisément un éditeur et un loueur en Pathé, dont les finances traversent une passe difficile. Le même Pathé est partie prenante à la fondation d'une entreprise concurrente, la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (S.C.A.G.L.).

*Les auteurs courtisés.* – Pour séduire les écrivains, Laffitte cherche à développer un rapport personnel avec eux, à la manière d'un éditeur littéraire, tandis que la S.C.A.G.L. tente de se faire passer pour la représentante naturelle des intérêts des écrivains à la manière de la Société des auteurs et de la Société des gens de lettres. Le Film d'art et la S.C.A.G.L. conquièrent une part importante du répertoire littéraire à succès, à des conditions avantageuses et peu contraignantes. Certains auteurs, comme Edmond Sée, opposent pourtant une résistance nourrie de culture théâtrale.

*Stratégies de promotion et premiers films.* – Pendant les mois qui précèdent la sortie de ses premiers films, Le Film d'art distille les informations sur les éminents collaborateurs qu'il s'est attachés : Alfred Capus, Edmond Rostand, Henri Lavedan, etc. Il essaie de s'inscrire à la fois dans les pratiques culturelles de l'élite (le « spectacle d'art ») et dans l'ambition du « théâtre populaire ». Moins soucieuse de publicité, la S.C.A.G.L. mène discrètement une lutte commerciale qui paraît destinée à saper son concurrent.

## CHAPITRE V

### LES TATONNEMENTS DU DROIT

*La conférence de Berlin.* – Destinée à réviser la convention de Berne sur la protection internationale de la propriété littéraire et artistique, la conférence de Berlin (octobre-novembre 1908) est amenée à s'intéresser au cinéma par le procès des auteurs. Contrairement à une idée courante, le cinéma est reconnu comme un mode d'expression digne d'une protection aussi complète que les autres. Mais le texte, hâtivement rédigé, fait immédiatement l'objet de contresens d'interprétation.

*La justice trébuche.* – L'arrêt rendu dans l'affaire Courteline en mai 1909 paraît autoriser les emprunts du cinéma à la littérature, puisque ces emprunts ne portent pas, selon lui, sur la part protégée de l'œuvre, c'est-à-dire son style. Cette décision de justice provoque un scandale auquel met fin, quelques mois après, l'arrêt dans l'affaire *Faust*, bien qu'il ne s'agisse que d'une rétractation partielle.

## DEUXIÈME PARTIE

### SUCCÈS ET INSATISFACTIONS, 1909-1914

## CHAPITRE PREMIER

### L'INVENTION DU FILM « LITTÉRAIRE »

*Crise et « films d'art » : situation du film « littéraire ».* – La crise de surproduction de 1908-1909 conduit les éditeurs à reprendre à leur compte la notion de « film d'art », gage de qualité et de moralité. Le recours à des signes culturels légitimants s'effectue dans trois grandes directions : le film « historique », le film « esthétique » et le film « littéraire ».

*Stratégies et résultats.* – La politique distinctive du Film d'art, maintenue un temps en dépit des difficultés, est abandonnée au profit d'une stratégie plus proche de celle de la S.C.A.G.L., ancrée dans les pratiques culturelles populaires. Avec leurs adaptations, les deux sociétés conduisent la tendance à l'allongement des films en France. Le modèle du film « populaire » (mélodrames et aventures) tend à s'imposer, alors que la dernière et la plus typique tentative d'« aristocratisation » du cinéma par la littérature, *L'Aiglon* produit par Henry Hertz, subit un échec.

## CHAPITRE II

### LA LITTÉRATURE A L'ÉCRAN

*Tendances de l'adaptation.* – Le cinéma adapte souvent des œuvres déjà devenues au fil des reprises des classiques populaires, mais aussi de plus en plus fréquemment des succès récents du boulevard. En l'absence de dialogues, le texte a néanmoins une place dans le spectacle cinématographique et contribue à produire une représentation sociale des œuvres originales.

*Études de cas.* – *L'Assommoir* (1909), construit sur le modèle de l'adaptation scénique du roman de Zola, est un film peu spectaculaire en comparaison de la pièce. L'adaptation de *Britannicus* (1911) est influencée par l'esthétique du théâtre néo-antiquisant en vogue avant 1914. La transformation subie par *L'Oiseau blessé* (1914) illustre bien l'écart entre les attentes du public du boulevard et celles qu'on suppose au public de cinéma : la comédie dégagée du corset des genres devient un film ancré dans le mélodrame réaliste tel qu'il existe depuis les années 1880.

*Réception de l'adaptation.* – Les critiques contre des adaptations infidèles, voire contre le principe même de l'adaptation, vont croissant chez les professionnels et les observateurs du développement du cinéma. Le spectateur cultivé peut pourtant trouver un plaisir à ce type de film. Positifs ou négatifs, ces jugements reposent tous sur l'idée que le cinéma ne peut évoquer que l'« action » d'une œuvre, dépouillée de tout parti formel.

## CHAPITRE III

### L'ÉDITION CINÉMATOGRAPHIQUE FACE A SES AUTEURS

*Le mode de production de la S.C.A.G.L.* – Organisé de manière à alimenter le programme hebdomadaire Pathé, le système de production de la S.C.A.G.L. est efficace, rapide et maître de ses coûts.

*L'auteur, le collaborateur du dehors.* – Indépendant, mal payé, peu considéré, non cité sur les affiches, l'« auteur de film » ordinaire est typiquement un jeune écrivain en attente de reconnaissance littéraire. On assiste néanmoins à un début de professionnalisation avec l'apparition d'un discours technique et de syndicats de métier.

*Grandes et petites signatures.* – A partir de 1909, les écrivains établis gèrent de manière plus avisée la valorisation cinématographique de leur œuvre. Néanmoins, les auteurs dramatiques se limitent généralement à un rapport épisodique et distant avec le cinéma, tandis que les romanciers populaires, au premier rang desquels les plus célèbres, travaillent à nouer des liens durables avec les éditeurs.

## CHAPITRE IV

## QUESTIONS DE DROIT (ET QUESTIONS D'ARGENT)

*Le procès Dumas, un duel à fleurets mouchetés.* – En 1912, les héritiers d'Alexandre Dumas, ayants droit de l'exploitation théâtrale de son œuvre, et l'éditeur Calmann-Lévy, ayant droit de l'exploitation éditoriale, conviennent de demander à la justice si l'adaptation cinématographique doit être assimilée au théâtre ou à l'édition. En tranchant en faveur de la première définition, les magistrats d'appel s'inscrivent dans une tendance continue des décisions de justice, depuis 1904, à situer le cœur du spectacle cinématographique de plus en plus en amont dans la chaîne des médiations technico-économiques.

*Procès d'auteurs.* – Bien qu'ils se montrent publiquement intraitables sur les principes de leur propriété, les écrivains contrefaits préfèrent souvent un arrangement amiable à un procès. Quelques procès conduits à leur terme instaurent assez fermement une jurisprudence sur la contrefaçon cinématographique favorable aux écrivains, dans la mesure où elle protège le plan de leurs œuvres.

*La réflexion juridique : erreur, innovation, synthèse.* – Une abondante littérature se penche sur les problèmes de propriété artistique posés par l'adaptation. Contre une lecture jurisprudentielle stricte qui a conduit à l'arrêt Courteline en 1909, les défenseurs du droit d'auteur développent une doctrine autonome fondée sur l'analyse des caractères propres du cinéma. Plus riche d'effets que cette démarche théorique embryonnaire est le ralliement volontaire de la profession cinématographique à la jurisprudence naissante, symbolisé par le *Code du cinéma* d'Eugène Meignen en 1913.

## CHAPITRE V

## LA SOCIÉTÉ DES AUTEURS, DE L'ATTENTISME A L'ACTIVISME

*Avant 1912 : un intérêt de circonstance.* – Jusqu'en 1912, les dirigeants de la Société des auteurs ne s'intéressent à la perception de droits d'auteur dans les cinémas que lorsqu'ils sont sollicités de l'extérieur. La mise au point du synchronisme entre le son et l'image par Gaumont contribue à les faire changer d'attitude.

*La « crise » du théâtre.* – Les auteurs dramatiques ne croient guère à la perspective d'une faillite du théâtre, brandie par les détracteurs des dérives du boulevard. Néanmoins, les théâtres de banlieue et de province sont très affectés par la concurrence du cinéma. De plus, les directeurs des théâtres parisiens parviennent à empêcher les auteurs de laisser adapter leurs pièces à succès récentes.

*Le mouvement du pourcentage, acte I : la décision.* – Sous la pression du Syndicat professionnel des auteurs dramatiques, la commission de la Société des auteurs met à l'étude la perception dans les salles d'un droit d'auteur proportionnel à la recette. Elle se heurte à l'opposition farouche des exploitants, mais fait adopter le principe par ses administrés en novembre 1913.

*Le mouvement du pourcentage, acte II : les affrontements.* – Derrière leur unité de façade, la Société des auteurs et la profession cinématographique cachent des divergences d'intérêts internes. A force d'explications et de marques d'apaisement, Robert de Flers, président de la Société des auteurs, parvient à engager des négociations, que la guerre interrompt.

## CONCLUSION

Les relations entre le cinéma et le champ littéraire pendant les années 1906-1914 apparaissent à la fois denses et distantes, réglées et conflictuelles. L'apparition du film « kilométrique » en 1912 marque une scansion importante : l'écriture de scénarios tend à se professionnaliser, tandis que la Société des auteurs se mobilise pour une amélioration de la rémunération des auteurs. La tension commence à s'accroître entre l'exigence de fidélité et les préoccupations commerciales des éditeurs. Les luttes ultérieures autour de la notion d'auteur au cinéma ne peuvent se comprendre qu'en tenant compte du détournement précoce par l'industrie cinématographique de représentations attachées à la littérature, ainsi que de l'investissement du cinéma par de jeunes écrivains.

---

## PIÈCES JUSTIFICATIVES

*Ta femme nous trompe*, scénario déposé (1907). – Plaidoirie d'Alexandre Millerand au procès des auteurs (1908). – Contrat de Fernand Vandérem avec le Film d'art (1908). – Contrats de Paul Margueritte avec la S.C.A.G.L. (1908). – Correspondance de Calmann-Lévy relative aux adaptations de Dumas père et fils (1908-1914). – Extraits des registres de la S.C.A.G.L. (1911-1914). – *Britannicus*, scénario découpé (1912). – *La Châtelaine*, programme illustré (1913). – Enquête sur le cinéma (*Le Figaro*, 1912).

---

## ANNEXES

Adaptations, 1908-1914 : par années, par auteurs, par titres, par éditeurs. – Métrage produit par Pathé et par la S.C.A.G.L., 1909-1914.

---

## PLANCHES

Photographies de tournage. – Affiches. – Photogrammes.

---

